



# L'esthétique théâtrale de la "fille de Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le dix-huitième siècle

Olivier Bara

## ► To cite this version:

Olivier Bara. L'esthétique théâtrale de la "fille de Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le dix-huitième siècle. George Sand : intertextualité et polyphonie I. Palimpsestes, échanges, réécritures, Peter Lang, pp.127-143, 2010, French studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. hal-00909767

**HAL Id: hal-00909767**

**<https://hal.science/hal-00909767>**

Submitted on 26 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'esthétique théâtrale de 'la fille de Sedaine' :  
un dialogue contradictoire avec le XVIII<sup>e</sup> siècle

Pouvons-nous parler d'une 'esthétique théâtrale' propre à George Sand, laquelle n'est l'auteur d'aucune poétique dramatique, n'a écrit aucun texte théorique ou critique équivalent dans l'histoire du théâtre – pour puiser des exemples dans le XVIII<sup>e</sup> siècle - aux *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot, à l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* de Beaumarchais ou à la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau ? La réflexion sandienne sur le théâtre, qui couvre plus de quarante ans de création littéraire, s'apparente à quelque mosaïque dont les éléments constitutifs, comme autant d'éclats dispersés, sont à rechercher, à traquer parfois, aussi bien dans le roman (de *La Marquise* à *Pierre qui roule*, en passant par *Le Château des Désertes*), que dans les textes critiques publiés dans la presse (de l'article 'Mars et Dorval' en 1833 jusqu'à 'À propos des *Idées de M<sup>me</sup> Aubray*', pièce de Dumas fils, en 1867<sup>1</sup>) ou encore dans les préfaces à ses pièces éditées. Encore ces dernières, comme l'a remarqué Catherine Masson dans l'article qu'elle leur a consacré<sup>2</sup>, n'offrent-elles parfois qu'un discours convenu, circonscrit aux circonstances étroites de telle représentation : remerciements aux acteurs, ou défense contre les attaques de la critique<sup>3</sup>. En revanche, on rencontrera, par surprise, sous la plume de Sand, des réflexions esthétiques et dramaturgiques en des lieux inattendus, comme ces considérations sur l'intrigue dramatique offerte par la préface à *Werther* (1844<sup>4</sup>). Restent deux textes majeurs, au statut générique incertain, texte inachevé pour le premier : 'Le théâtre et l'acteur' daté par Georges Lubin de 1858, et 'le Théâtre des marionnettes de Nohant', pages testamentaires de 1876, deux textes que l'on serait tenté, peut-être à tort, d'isoler et de privilégier, pour leur intérêt propre d'une part, et d'autre part pour la reconnaissance éditoriale que leur a conféré Georges Lubin en les insérant dans son édition de la Pléiade<sup>5</sup>. Enfin, les œuvres théâtrales de Sand elles-mêmes affirment, sur un mode non critique et non méta-textuel cette fois, des choix dramaturgiques, un goût et une esthétique, toutefois tributaires,

<sup>1</sup> Certains de ces articles sont repris dans *Questions d'art et de littérature*, sous la direction de Henriette Bessis et Janis Glasgow (Paris : édition *des femmes* / Antoinette Fouque, 1991). Les articles consacrés aux reprises des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* en 1867 et de *Lucrece Borgia* en 1870 sont essentiellement dus à la plume de Paul Meurice. Nous présentons les articles de critique dramatique de Sand les plus importants ('Essai sur le drame fantastique', 'Hamlet', 'Deburau', 'Arts. Théâtre de la République. Théâtre de l'Opéra', 'Préface à *Comme il vous plaira*') dans *George Sand critique*, sous la direction de Christine Planté (Tusson : du Lérot, 2006).

<sup>2</sup> Catherine Masson, 'Préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques', *George Sand Studies*, 22 (2003), 19-33.

<sup>3</sup> La Préface à *Comme il vous plaira* d'après Shakespeare (1856) et la Préface à l'édition du *Théâtre* de Sand chez Lévy ('Mon théâtre', 1860) offrent une belle synthèse de la pensée théâtrale de Sand sous le Second Empire.

<sup>4</sup> Préface à la traduction de *Werther* par Pierre Leroux (Paris : Hetzel, 1845). Reprise dans *Sand critique*, op. cit.

<sup>5</sup> *Œuvres autobiographiques*, édition de Georges Lubin (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971), pp. 1239-1244 et pp. 1249-1276.

pour le théâtre représenté dans la capitale, des conventions et des contraintes de la scène parisienne<sup>6</sup>.

Face à cet ensemble riche et foisonnant, déroutant et malaisé à exploiter tant il est mouvant, le lecteur est tenté de rechercher des lignes de force : des choix très tôt affirmés, des références esthétiques, la fidélité à quelque tradition théâtrale affichée ou concédée qui viendraient unifier cet ensemble disparate et lui conférer une assise théorique. Le lien intertextuel, surtout quand il est explicité, offrirait un fil conducteur à qui veut s'orienter dans ce parcours théâtral sinueux. Or, cette cohérence toute relative ou simplement partielle pourrait se trouver dans un attachement de Sand à certains modèles dramatiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une esthétique et une éthique de la scène cultivées par Sedaine, Diderot ou Beaumarchais. Mais, une nouvelle fois, des nuances s'imposent : ce regard en arrière de Sand spectatrice et praticienne, tournée vers le siècle d'avant, confère-t-il vraiment une unité profonde à sa pensée théâtrale ? Il serait d'ailleurs plus juste de parler d'imaginaire du théâtre pour désigner cet ensemble mouvant fait de souvenirs dramatiques et de modèles transitoires autant que de réalisations concrètes, elles-mêmes plurielles, partagées entre pratique publique (à Paris) et pratique privée (à Nohant) de la scène.

Une certaine unité semble se dessiner en 1851 – année charnière s'il en est – autour de la filiation assumée avec Sedaine. Sand se construit une ascendance théâtrale avec celui qu'elle nommera encore en 1876, dans une lettre à Flaubert, 'mon cher vieux Sedaine', 'un de mes papas bien-aimés'. Cette lettre du 9 mars 1876<sup>7</sup> concerne une reprise au Théâtre-Français de la pièce de Sand *Le Mariage de Victorine*, couplée avec *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine (1765), ouvrage dont *Le Mariage de Victorine* se présentait dès 1851 comme une suite<sup>8</sup>. Certes, dans sa lettre à Flaubert, Sand joue à provoquer son ami en prenant la défense d'un auteur qui ne déclenche chez lui que ricanements et sarcasmes<sup>9</sup>. Mais vingt-cinq ans après la création de cette pièce, et au moment où Sand s'est éloignée de la scène, Sedaine est bel et bien érigé en père (protecteur et nourricier ?), modèle de ce théâtre sandien dont la forme autant que le projet moral et social relèveraient de la 'comédie sérieuse' et

<sup>6</sup> Voir Gay Manifold, *George Sand's Theatre Career* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1985).

<sup>7</sup> Gustave Flaubert, George Sand, *Correspondance*, édition d'Alphonse Jacobs (Paris : Flammarion, 1981), p. 526.

<sup>8</sup> Sedaine avait centré son intrigue sur le mariage de Sophie, menacé par le duel dans lequel est entraîné son frère ; Sand fonde sa comédie sur le mariage de leur sœur de lait, Victorine, et sur la question de la mésalliance. On lira la pièce de Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*, dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, édition de Jacques Truchet (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1974). Pour la pièce de Sand, *Le Mariage de Victorine*, nous nous fondons sur l'édition originale (Paris : Hetzel, 1851).

<sup>9</sup> 'Notez (pour en revenir au bon Sedaine), que je partage toutes ses opinions et que j'approuve ses tendances. Au point de vue archéologique, c'est curieux, et au point de vue humanitaire, très louable. Je vous l'accorde. Mais aujourd'hui, qu'est-ce que ça nous fait ? est-ce de l'Art éternel ? je vous le demande'. Lettre de Flaubert à Sand, 10 mars 1876 (*op. cit.*, p. 527).

découleraient du ‘drame bourgeois’. Michèle Hecquet a rappelé, dans un article consacré au *Mariage de Victorine*, ce que cette auto-représentation de Sand en ‘fille de Sedaine’ doit au critique Gustave Planche et à son compte rendu de *Claudie* publié dans la *Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> février 1851<sup>10</sup>. Sous la plume de Planche, il est déjà question d’héritage littéraire et de paternité théâtrale : ‘S’il fallait dire de qui procède George Sand dans le domaine dramatique, je nommerais Sedaine. *Le Philosophe sans le savoir*, représenté il y a quatre-vingt-cinq ans, exprime en effet très fidèlement la doctrine suivie par l’auteur de *Claudie*<sup>11</sup>. Cette ‘doctrine’ reposerait sur quelques principes élémentaires rappelés par Planche : une ‘simplicité’ et même une ‘naïveté’ dans la conduite des ‘scènes attendrissantes’, vouées à susciter l’‘émotion’, jamais violente, chez le spectateur convié aux représentations données par ce que Planche nomme ‘l’école naïve<sup>12</sup>’. Il est étonnant de constater avec quelle promptitude Sand s’empare de cette assignation identitaire et esthétique au point non seulement de l’assumer mais aussi de la revendiquer publiquement à la fin de cette même année 1851, le 26 novembre, lorsqu’elle donne au Théâtre du Gymnase sa comédie en trois actes *Le Mariage de Victorine*. Le titre est suivi de cette formule, insérée sur la pièce imprimée : ‘pour faire suite au *Philosophe sans le savoir* de Sedaine’. Dans le corps de la comédie, la dramaturge s’inscrit clairement dans la suite de cette pièce dont le décor représentant un grand cabinet de travail est repris au premier acte<sup>13</sup>, et dont l’intrigue se situe trois mois après le mariage de Sophie qui avait heureusement conclu *Le Philosophe sans le savoir*. Un objet symbolique sert de lien entre les deux pièces : la montre d’Alexis, celle qu’il avait confiée, chez Sedaine, à Victorine la veille de son duel, et dont Alexis offre désormais une réplique en cadeau de nocces à la même Victorine<sup>14</sup>. L’Avant-propos de Sand s’ouvre sur une référence, et une *révérence*, au ‘critique sérieux’ Gustave Planche. L’auteur assume, non sans feinte modestie, l’héritage de l’auteur du *Philosophe sans le savoir*, repris la même année à Paris<sup>15</sup> : ‘[...] il est permis à un artiste, quel qu’il soit, de s’éprendre d’un sujet indiqué par

<sup>10</sup> Voir Michèle Hecquet, ‘Sand et Sedaine : *Le Mariage de Victorine* (1851)’, in *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, textes réunis par Franck Bauer et Guy Ducrey (Villeneuve d’Ascq : éditions de l’Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. ‘Travaux et recherches’, 2003), pp. 143-152. Nous sommes redevable à cette réflexion de Michèle Hecquet. Notons que la référence à Sedaine est antérieure à 1851 dans le théâtre de Sand : elle s’y réfère déjà dans une lettre à Bocage le 7 juillet 1849.

<sup>11</sup> Gustave Planche, ‘Littérature dramatique. *Claudie*, par George Sand’, *Revue des Deux Mondes* (1<sup>er</sup> février 1851), 487-511 (p. 509).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 510

<sup>13</sup> ‘L’intérieur d’un grand cabinet de travail, comme dans le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine’ (*Le Mariage de Victorine*, p. 11).

<sup>14</sup> ‘Oh ! votre montre ! votre belle montre à répétition ! celle qui a passé une nuit avec moi, la veille de votre duel ! Ah ! quel souvenir de chagrin... et de bonheur aussi...’ (*Ibid.*, acte I, scène XIII, p. 35).

<sup>15</sup> Sand a-t-elle assisté à cette reprise au Théâtre-Français ? Elle s’est apparemment contentée de lire le compte rendu de la représentation dans le feuilleton du *Pays*, le 4 juin 1851 : ‘Je lis ce matin dans un feuilleton du pays qu’on a repris le *Philosophe dans le savoir*, de Sédaine et là-dessus de jolies réflexions sur la pièce’. Lettre à

un maître. Ce fut donc simplement fantaisie ; fantaisie légitime et d'autant plus modeste qu'elle eût pu sembler orgueilleuse de la part d'un disciple avoué de Sedaine<sup>16</sup>. Étrange formule, où l'imitation de Sedaine est atténuée ('pure fantaisie') au moment même où la 'disciple' se reconnaît deux 'maîtres' à la fois.

Il convient dès lors d'étudier avec circonspection ce croisement entre la comédie de 1851 et celle de 1765 : que signifie, d'un point de vue esthétique, dramaturgique mais aussi politique, cette assimilation revendiquée par Sand d'un genre et d'un style issus du XVIII<sup>e</sup> siècle ? N'est-il pas étonnant ou contestable d'inscrire Sand dans quelque 'école', elle qui affirme en 1849 dans la Préface de sa pièce *François le Champi* : 'L'art doit vouloir une vérité relative plutôt qu'une réalité absolue<sup>17</sup>' ? Dans la préface à *Flaminio* en 1854, Sand ira plus loin dans le déni de tout modèle et le refus conjoint de toute mode : 'Je me laisse aller à aimer tout ce qui me plaît [...]. J'entends parler d'une école du bon sens, d'une école du réalisme, etc. ; je ne demande pas mieux, cela m'est égal<sup>18</sup>'. On ne saurait mieux afficher une posture a-théorique. L'inscription de son œuvre dans la filiation de Sedaine autant que le refus, parallèle, de toute doctrine et de toute école relèveraient à chaque fois de la 'posture', à cerner et à comprendre sans doute à partir de circonstances particulières. S'affirmer 'disciple de Sedaine' a assurément un sens, esthétique *et* politique, en 1851.

Toutefois, la résurgence en 1876 de la référence au 'papa bien-aimé' Sedaine invite à se situer d'abord au-delà de toute circonstance étroite : le nom de Sedaine est intimement lié, dans la mémoire et l'imaginaire sandiens, à des souvenirs familiaux, souvenirs que Sand s'emploie justement à construire, à fixer et à communiquer dans *Histoire de ma vie*, entamée en 1847. Des titres d'œuvres de Sedaine apparaissent au fil de l'autobiographie, du moins en ses premières parties ; ils sont à chercher notamment dans le souvenir personnel de cette troupe de théâtre ambulant qui donna l'opéra-comique à La Châtre et joua, entre autres – et si la mémoire de l'autobiographe ne défaille pas – *Le Diable à quatre*<sup>19</sup>, livret de Sedaine créé à la Foire Saint-Laurent en 1756, remanié et exploité par divers librettistes et musiciens

---

Pierre-Jules Hetzel, 4 juin 1851, *Correspondance* de George Sand, édition de Georges Lubin (Paris : Garnier, 1964-1991), t. X, p. 296. Sand écrit alors 'Sédaine', avec l'accent sur le -e.

<sup>16</sup> *Le Mariage de Victorine*, 'Avant-propos', p. 5.

<sup>17</sup> Préface à *François le Champi*, in *Théâtre* (Paris : Indigo & Côté-femmes éditions, 1996), t. I, p. 153.

<sup>18</sup> Préface à *Flaminio*, *ibid.*, t. II (1997), pp. 115-116.

<sup>19</sup> 'La première fois qu'on m'envoya entendre la comédie à La Châtre, nos chanteurs ambulants donnèrent *Aline, reine de Golconde*. J'en revins transportée et sachant presque l'opéra par cœur, chant, paroles, accompagnements, récitatifs. Une autre fois ce fut *Montano et Stéphanie* ; puis *Le Diable à quatre*, *Adolphe et Clara*, *Gulistan*, *Ma tante Aurore*, *Jeannot et Colin*, que sais-je ? toutes les jolies, faciles, chantantes et gracieuses opérettes de ce temps-là'. *Histoire de ma vie* (III<sup>e</sup> partie, chap. IX), in *Œuvres autobiographiques*, *op. cit.*, t. I, p. 845.

jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Cette référence indirecte à Sedaine permet surtout à l'autobiographe de relier l'aventure de sa formation artistique, théâtrale et musicale, à la culture musicale et théâtrale de son père et de sa grand-mère. On lira ainsi dans la lettre VIII de Maurice à sa mère, datée du 29 vendémiaire an VII (octobre 1798), quatre vers du *Déserteur* de Sedaine, opéra-comique de Monsigny (1769) que Sand attribue par erreur à Grétry (preuve que le livret seul, au détriment de la partition, s'est fixé dans la mémoire de l'autobiographe). Son père, dans sa lettre, ne faisait qu'allusion aux paroles du personnage de Montauciel dans *Le Déserteur*, et entretenait avec sa destinataire, sous forme de clin d'œil, une connivence fondée sur une culture scénique partagée. Or, Sand transforme l'allusion en citation puisqu'elle donne, sur la lettre reproduite dans son propre texte autobiographique, les quatre vers précis du *Déserteur* :

*Il est permis d'être parfois  
Infidèle à son inhumaine,  
[Mais]  
...c'est blesser toutes les lois  
Que de l'être à son capitaine*<sup>21</sup>.

Certes, Sand rend explicite, pour ses lecteurs à qui *Le Déserteur* est devenu presque étranger<sup>22</sup>, l'implicite de la missive paternelle. Mais ce faisant, elle s'immisce dans l'échange et s'approprie le souvenir de Sedaine, devenu matière de son propre texte, absorbant et recouvrant l'écrit du père. Le nom et l'œuvre de Sedaine sont bien liés à une paternité et plus largement à une ascendance élaborées par l'écriture de soi : on se souvient que la grand-mère de Sand, selon le texte d'*Histoire de ma vie*, tenait chez sa mère 'tous les principaux rôles dans les opéras de Grétry et les pièces de Sedaine'<sup>23</sup>. Cette construction identitaire de la 'fille de Sedaine' passe bien par un travail textuel, d'abord de nomination : ce nom vaut moins pour sa valeur strictement référentielle que pour ses vertus symboliques d'identification ; 'Sedaine' est pour Sand une concrétion de son être originel, en train de se fixer dans l'écriture. Cette invention de soi est par ailleurs légitimée par la bibliothèque de Nohant, premier lieu où se

<sup>20</sup> Par exemple, *Le Diable à quatre* (livret de Sedaine, musique parodiée à l'origine) est joué, dans une révision de Creuzé de Lesser, jusqu'en 1822. Voir notre ouvrage, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen* (Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 2001). Le 15 octobre 1853, le Théâtre Favart reprend cet opéra-comique, avec une musique de Jean-Pierre Solié (1809) réorchestrée par Adolphe Adam.

<sup>21</sup> *Histoire de ma vie* (I<sup>re</sup> partie, chap. VIII), t. I, p. 188.

<sup>22</sup> Une version remaniée et réorchestrée (par Adolphe Adam) du *Déserteur* a néanmoins été donnée en 1843 au Théâtre Favart. Cette même année, on redonne aussi *On ne s'avise jamais de tout*, opéra-comique de Sedaine et Monsigny (1762), réécrit par Planard et Genin. Sand n'œuvre pas en solitaire et s'inscrit dans ce mouvement de redécouverte du XVIII<sup>e</sup> siècle théâtral initié par l'Opéra-Comique à la fin de la Monarchie de Juillet.

<sup>23</sup> *Histoire de ma vie* (I<sup>re</sup> partie, chap. II), t. I, p. 35.

donnent à lire une mémoire et, partant, une identité. Le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle occupe une place de choix : les *Œuvres choisies* de Sedaine côtoient les sept volumes des œuvres de Beaumarchais, le théâtre de Collin d'Harleville, les *Œuvres* de Favart, le *Théâtre à l'usage des jeunes gens* de M<sup>me</sup> de Genlis, les *Œuvres dramatiques* de Néricault-Destouches, ainsi que les pièces de Goethe et de Schiller<sup>24</sup>. Écrire la suite du *Philosophe sans le savoir* consiste bien pour Sand à poursuivre une *histoire*, non seulement une intrigue de théâtre, mais une histoire personnelle constituée d'un tissu de souvenirs, de noms, de titres, de livres ou de paroles. La pratique intertextuelle relève ici de la construction textuelle de soi<sup>25</sup>.

En deçà de cette mémoire et de cette fidélité à un XVIII<sup>e</sup> siècle théâtral et musical attaché au souvenir du père<sup>26</sup>, transmis par la grand-mère et intégré à l'histoire et au nom de George Sand, le 'moment Sedaine' de 1851 correspond pour la dramaturge à un engagement artistique et à une réaction esthétique circonstanciels. Il s'agit certes de mettre en application le programme d'éducation populaire par le théâtre esquissé dans *Le Roi attend*, prologue donné à la Comédie-Française / Théâtre de la République le 6 avril 1848 : dans l'article déjà cité, Michèle Hecquet parle d'« appropriation de l'héritage dramatique national, par la réactualisation des grands auteurs du passé<sup>27</sup> ». Cet héritage comprend, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, selon les formules prononcées par le personnage de Molière à la fin du *Roi attend*, 'le naïf Sedaine' à côté du 'brillant Beaumarchais', du 'tendre Marivaux' et du 'puissant Voltaire<sup>28</sup>'. La 'puissance' contre la 'tendresse', le 'brillant' contre le 'naïf' : Sedaine incarne une des quatre polarités esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, et s'oppose directement à la vivacité du dialogue et à la virtuosité d'intrigue de Beaumarchais. Or, ces qualités de naïveté, de simplicité, de naturel, de 'sensibilité vraie' attribuées à Sedaine par Sand dans sa préface au *Mariage de Victorine* dessinent en 1851 un programme esthétique en forme de réaction théâtrale, et poursuivent en l'infléchissant l'œuvre entamée par *François le Champi* à la scène et par *Claudie* : une protestation en *actes* contre l'enflure et la sophistication du drame moderne, du mélodrame et du drame romantique dont les signes d'essoufflement se multiplient depuis le

<sup>24</sup> D'après Georges Lubin, 'Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la bibliothèque de George Sand', *Présence de George Sand*, n° 23 (juin 1985), 4-8. On remarque quelques grands absents parmi ces noms : Carmentelle (dont Sand dit pourtant avoir joué un proverbe dramatique, dans *Histoire de ma vie*), Fenouillot de Falbaire, Goldoni, Nivelle de La Chaussée, Lesage et surtout Marivaux.

<sup>25</sup> Sur ce point, voir notre article 'J'avais presque oublié que j'étais née musicienne aussi... : musique et identité dans *Histoire de ma vie*', dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, études réunies par Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, collection 'Cahiers romantiques', n° 11, 2006), pp. 144-160.

<sup>26</sup> Rappelons aussi que le rapport de Sand au genre du drame tel qu'il évolue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (vers la violence du mélodrame) est lié à cette pièce que joua son père en amateur : *Robert, chef des brigands* de Lamartelière, d'après *Les Brigands* de Schiller. Voir *Histoire de ma vie*, I<sup>re</sup> partie, chapitre VII (p. 161-173).

<sup>27</sup> M. Hecquet, article cité, p. 146.

<sup>28</sup> *Le Roi attend*, scène XI, dans *Théâtre*, op. cit., t. I, p. 148.

début de la décennie 1840<sup>29</sup>. Les diverses reprises d'opéras-comiques de l'ancien répertoire (*Camille* de Marsollier et Dalayrac, *Joconde* d'Étienne et Isouard, *Richard Cœur-de-Lion* de Sedaine et Grétry, en plus des titres déjà cités en notes) au Théâtre Favart sous la direction de François-Louis Crosnier au début des années 1840, témoignent de ce nouvel engouement pour le 'simple' et le 'naïf' propres à l'ancien genre larmoyant. D'ailleurs, Gustave Planche, dans son compte rendu de *Claudie*, mobilise le nom de Sedaine et instrumentalise le théâtre de Sand afin de mener campagne dans la *Revue des Deux Mondes* contre 'le système dramatique inauguré en France il y a vingt ans' - système dramatique forgé bien sûr par Hugo ou Dumas. Certes, Planche refuse de voir dans l'œuvre dramatique de Sand ce qu'il appelle une 'protestation réfléchie' contre le drame romantique, mais il engage néanmoins les disciples de Sedaine, Sand en l'occurrence, à 'substituer l'émotion à la curiosité', selon le 'modèle de finesse et de simplicité'<sup>30</sup> offert par l'auteur du *Philosophe sans le savoir*. Si, dans le paratexte du *Mariage de Victorine*, Sand n'engage aucun combat public contre les excès théâtraux de l'école romantique, on constate qu'elle dénonce bien avant cette œuvre ce qu'elle nomme dans *Le Château des Désertes* 'les supériorités de ficelle'<sup>31</sup> propres au drame ou à la comédie 'bien faite' de Scribe. Ce n'est donc pas un hasard si l'on découvre dans un texte consacré à une œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle, une œuvre non théâtrale, *Werther*, des considérations critiques sur le défaut d'art dans le théâtre moderne. Dans la Préface à la traduction de *Werther* par Leroux, la clarté de Goethe dans la peinture d'un drame intérieur est opposée par Sand à 'l'action compliquée', aux 'situations embrouillées', à la 'prodigalité d'incidents' du roman et du drame modernes, impuissants à satisfaire le 'besoin insatiable d'émotions factices' du public de 1844<sup>32</sup>. L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui de Goethe comme celui de Sedaine, apparaît comme une source pure où l'on puisera cette eau plus limpide que ne sait plus goûter le spectateur 'irritable et capricieux', chez qui les nerfs et les sens l'ont emporté sur le 'cœur'<sup>33</sup>. La convocation des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle a valeur de manifeste en faveur d'un art plus intime, préféré à la pure extériorité du drame moderne de Hugo ou Dumas, de Bouchardy ou Anicet-Bourgeois. Entre 1848 et 1851, la référence à Sedaine acquiert une portée programmatique, à un moment où, dans un contexte révolutionnaire, le théâtre doit être

<sup>29</sup> L'événement couramment retenu par l'histoire littéraire pour signifier la 'fin' du romantisme est la création de la *Lucrèce* de Ponsard, le 22 avril 1843 à l'Odéon. Notons que dès l'article consacré à *Obermann* de Senancour dans la *Revue des Deux Mondes* le 6 juin 1833, Sand appelait de ses vœux une littérature intérieure, y compris au théâtre, invité implicitement à renoncer à la couleur locale chère aux tenants du drame romantique.

<sup>30</sup> G. Planche, article cité, p. 508.

<sup>31</sup> *Le Château des Désertes*, in *Vies d'artistes*, présentation de Marie-Madeleine Fragonard (Paris : Presses de la Cité, collection Omnibus, 1992), pp. 849-954.

<sup>32</sup> Préface à *Werther*, *op. cit.*, p. VII-VIII.

<sup>33</sup> *Ibid.*



réinventé – comme il l’avait été en 1830. Dans la dédicace à Bocage servant de préface à *François le Champi* en 1849, Sand se place dans la position de la prophétesse pour annoncer : ‘Il y aura une école nouvelle qui ne sera ni classique ni romantique, et que nous ne verrons peut-être pas, car il faut le temps à tout, et nous sommes un peu plus d’hier que de demain, vous et moi<sup>34</sup> [...]’. Cette nouvelle école, engendrée dans l’effervescence de 48, doit d’abord s’affirmer dans l’espace public du théâtre, dans un art de l’action sociale et politique. Comme le note Sand dans une lettre à Charles Poncy huit jours avant la représentation du *Roi attend* : ‘La poésie est dans l’action, maintenant, toute autre est creuse et morte<sup>35</sup>’.

Mais s’agit-il encore, avec la suite passablement anachronique du *Philosophe sans le savoir*, d’un théâtre d’action publique ? Ce ‘moment Sedaine’ de 1851 pourrait bien être, à défaut d’un acte inaugural, un tournant critique, le premier signe d’un revirement ou d’une volte-face venant clore les quatre années de création théâtrale, républicaine et populaire (1848-1851). Le fait que les représentations du *Mariage de Victorine* au Gymnase aient été interrompues par le coup d’état de Louis-Napoléon Bonaparte confère symboliquement à cette œuvre une fonction de clôture. Elle signifie quelque chose comme la fin d’une époque, balayée par ce ‘petit vent qui passe en ce moment sur mon vieux Sédaine<sup>36</sup>’, selon la formule de Sand.

Un premier signe de cette prise de distance par rapport à l’action publique du théâtre se trouve dans le roman du *Château des désertes*, achevé en octobre 1847 mais publié en février-mars 1851 dans la *Revue des Deux Mondes*, au moment même où Sand s’engage résolument dans la carrière théâtrale à Paris. Ce roman célèbre une pratique privée de la scène, inspirée du théâtre de société du XVIII<sup>e</sup> siècle poursuivi à Nohant, et explore les voies d’un art de l’improvisation, dans la lignée de la comédie italienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Le roman, nourri d’autres esthétiques scéniques, plus intimes, plus libres ou plus stylisées, vient indirectement contester l’action théâtrale publique que Sand développe au même moment, comme si un doute subsistait quant à l’efficacité sociale et morale d’un tel engagement. En juin 1851, au moment de l’échec de son *Molière* au Théâtre de la Gaîté (scène populaire, vouée au mélodrame), Sand confie d’ailleurs à Charles Poncy qu’elle renonce à parier sur les vertus politiques d’un théâtre d’instruction pour les masses :

Mais je dois dire *entre nous*, que le public des boulevards, celui que je voudrais instruire et bien traiter, ce public à 10 sous qui doit être le peuple, et à qui j’ai sacrifié le public bien payant du Théâtre-Français, ne m’a pas tenu compte de mon

<sup>34</sup> Préface à *François le Champi*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>35</sup> Lettre à Charles Poncy du 28 mars 1848, *Correspondance*, t. VIII, p. 372.

<sup>36</sup> Lettre à Pierre Jules Hetzel du 4 juin 1851, *Correspondance*, t. X, p. 297.

dévouement. Le peuple est encore ingrat ou ignorant. Il aime mieux les meurtres, les empoisonnements que la littérature de style et de cœur. Enfin c'est encore le boulevard du crime, et on aura de la peine à l'améliorer comme goût et comme morale<sup>37</sup>.

Cinq mois plus tard, la création du *Mariage de Victorine* dans le théâtre bourgeois du Gymnase<sup>38</sup>, loin de l'Odéon que dominait le très républicain Bocage, confirme ce renoncement à un théâtre d'action publique en faveur des masses. Michèle Hecquet, dans l'article cité, a finement analysé le tournant politique que constitue, dans ses personnages et son intrigue, cette comédie : 'Sand produit ici son premier hymne à la bourgeoisie et son premier rejet de l'orphelin, du solitaire, toujours perçu par la critique dramatique comme l'élément de perturbation ou de rénovation sociale<sup>39</sup>'. Victorine épouse en effet le fils de la maison, Alexis, et non l'orphelin Fulgence, simple employé de M. Vanderke, le chef de cette famille patriarcale refermée sur elle-même. Dorrya Fahmy, analysant cette pièce à la lumière des critiques de Francisque Sarcey, a révélé dès 1935 le caractère inquiétant de ce Fulgence, seul personnage inventé par Sand, totalement absent de la pièce de Sedaine :

Fulgence est [...] le type du prolétaire qui souffre de sa pauvreté [...] Vienne une crise qui bouleverse brusquement l'ordre social et cette passion faite du désir de vengeance de toute une race, depuis longtemps opprimée, se donnera libre carrière. Si George Sand avait donné une suite au *Mariage de Victorine*, elle aurait sans doute fait de Fulgence un délateur, un policier au service des sociétés secrètes, ou quelqu'un de ces terroristes à demi déments qui avaient la folie du sang pour en avoir trop vu couler.

Ici, une question se pose : comment l'optimiste démocrate qu'est George Sand a-t-elle pu accepter de représenter le peuple sous des traits aussi sombres ? Voilà qui est loin des tirades enthousiastes de Molière sur le peuple de France, toujours malheureux, mais toujours noble et bon<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Lettre du 6 juin 1851, *Correspondance*, t. X, pp. 308-309. Le Boulevard du Crime serait bientôt rayé de la carte parisienne par les travaux d'Haussmann : l'époque était décidément peu favorable aux divertissements populaires. Autre signe d'un tournant réactionnaire à l'œuvre...

<sup>38</sup> Le Théâtre du Gymnase, situé sur le Boulevard Bonne-Nouvelle, est dirigé de 1844 à 1880 par Adolphe Lemoine dit Montigny. Son répertoire est précisé par les arrêtés du 4 juin 1844 et du 22 novembre 1852 : il comprend les vaudevilles en 1, 2, ou 3 actes et, sous le Second Empire, les comédies nouvelles en vers ou en prose. Lors de la création de ce théâtre sous la Restauration (avec le patronage de la Duchesse de Berry), Eugène Scribe avait signé un contrat d'exclusivité avec le premier directeur, Delestre-Poirson. Ce théâtre que Sand tente d'investir est donc la 'maison de Scribe' comme le Théâtre-Français est la 'maison de Molière'. Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle. Les théâtres et la musique* (Paris : Aux Amateurs de livres, 1989), pp. 178-183.

<sup>39</sup> Michèle Hecquet, 'Sand et Sedaine', article cité, p. 151.

<sup>40</sup> Dorrya Fahmy, *George Sand auteur dramatique* (Paris : Droz, 1935), p. 314. Parmi les dernières paroles de Fulgence, au terme de la pièce, figurent celles-ci, menaçantes : 'il n'y a que mensonge et trahison en ce monde !' (*Le Mariage de Victorine*, acte III, scène XIV, p. 102).

On ne suivra pas forcément cet auteur dans son invention de la suite dramatique du *Mariage de Victorine*, suite du *Philosophe sans le savoir*... Toutefois, son analyse a le mérite d'attirer l'attention sur la crispation politique manifestée par cette pièce en 1851. Le dénouement de cette comédie n'est pas sans 'reste' : avec Fulgence, Sand tenterait de représenter, de comprendre et de mettre à distance, les sources de la violence révolutionnaire menaçant la prospérité de la famille bourgeoise de M. Vanderke. Le sauvetage des biens et des vertus, dans l'espace symbolique de la représentation, a bien lieu. Mais l'exclusion de Fulgence hors du cercle familial signifie que l'Histoire n'est pas achevée, que l'ordre fondé sur les valeurs bourgeoises est menacé. Cette menace prend tout son sens, sur un mode panique, en 1851, alors que la peur des classes dangereuses entraîne le choix politique de la réaction et de l'ordre. Quatre ans plus tard, accusée par Jules Janin d'opposer, comme au temps du romantisme socialiste, l'artiste à la bourgeoisie et de raviver ainsi une vieille lutte politique dans sa pièce *Maître Favilla*, Sand citera précisément son *Mariage de Victorine* pour se défendre. Instrumentalisant à son tour Sedaine, elle donnera à Janin une preuve de son ralliement à la cause du bourgeois dont le 'bon et beau type est sage, équitable et conséquent'<sup>41</sup>.

Engagement dans un théâtre de société réservé à un cadre intime d'un côté (le théâtre de Nohant), abandon d'un théâtre populaire représentant et instruisant le peuple de l'autre (l'installation au Gymnase) : le choix de Sedaine en 1851 consacre aussi la rupture de Sand avec tout un pan de l'héritage théâtral du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui d'un théâtre essentiellement civique et social, théorisé et pratiqué depuis Diderot jusqu'à la Révolution, et fondé sur cette formule de Louis-Sébastien Mercier en 1773 : '[...] le moyen le plus actif et le plus prompt d'armer invinciblement les forces de la raison humaine et de jeter tout-à-coup sur un peuple une grande masse de lumières, serait, à coup sûr, le théâtre'<sup>42</sup>. Cette foi dans un théâtre voué à la reconnaissance et à l'émancipation du peuple culminait chez Sand en 1846 dans l'article consacré, pour *Le Constitutionnel*, au mime Deburau et au Théâtre des Funambules – ce théâtre minuscule 'où tout est homogène, artistes et spectateurs, où alternativement ils s'étudient et s'inspirent les uns des autres à force de se lire mutuellement dans les yeux'<sup>43</sup>. Aux Funambules était levée la malédiction de la rampe, cette coupure symbolique entre scène

<sup>41</sup> Lettre à Jules Janin du 1<sup>er</sup> octobre 1855, *Correspondance*, t. XIII, p. 375.

<sup>42</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (Amsterdam : E. van Harreveld, 1773), cité dans *Esthétique théâtrale*, sous la direction de Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer (Paris : SEDES, 1982), p. 142. Il s'agit pour Mercier de détruire les préjugés et de combattre en faveur de la tolérance. Voir Pierre Frantz, 'L'usage du peuple', in *Louis Sébastien Mercier, un hérétique en littérature* (Paris : Mercure de France, 1995), pp. 55-79.

<sup>43</sup> G. Sand, 'Deburau', dans *Questions d'art et de littérature*, op. cit., p. 168.

et salle qui redouble les fractures sociales et accentue la scission de l'être et de l'apparence. Cette malédiction, inhérente à tout théâtre, germe de corruption politique selon le Rousseau de la *Lettre à d'Alembert*, se trouvait abolie dans ce minuscule théâtre 'à quatre sous', lieu d'une prise de conscience de soi et de sa force par le peuple parisien. Autre moment de cette foi sandienne dans les vertus civiques du théâtre assimilé aux fêtes publiques, les deux articles consacrés en 1848 aux représentations gratuites données à la Comédie-Française et à l'Opéra, articles publiés dans *La Cause du peuple* où Sand célèbre un théâtre utile et 'transitif', porteur d'un sens éthique qualifié de 'salutaire'<sup>44</sup>. C'est cette efficacité morale que Sand déploie encore un an plus tard, en 1849, dans *François le champi* à la scène, pièce devant laquelle chaque spectateur, 'interrogeant ses palpitations', devrait se dire, selon la préface : 'Mon Dieu, je suis pourtant bon ; d'où vient donc que je suis méchant'<sup>45</sup> ?'. Ces mots semblent faire écho aux paroles de Beaumarchais, définissant la fonction morale du drame dans la Préface de *La Mère coupable* : 'Les larmes qu'on verse au théâtre, sur des maux simulés qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion'<sup>46</sup> !'.

En imaginant la suite du *Philosophe sans le savoir*, c'est vers un autre XVIII<sup>e</sup> siècle que se tourne George Sand. Certes, la rupture n'est pas totale, et Sand continue à s'inspirer d'une esthétique diderotienne prônant la tragédie domestique, la peinture des conditions plutôt que des caractères, et condamnant l'artificialité des coups de théâtre. Mais Sand évolue vers une esthétique théâtrale plus simple, fondée sur une moindre force du *pathos*, sur un usage moins sidérant que ne le voulait Diderot du tableau scénique<sup>47</sup>. Seule la pantomime de Victorine à la fin de l'acte II ressortit encore à une esthétique du sublime héritée de Diderot : 'Victorine continue à rire d'un air égaré, puis elle sanglote, crie et tombe évanouie, sur le fauteuil, à gauche près du guéridon. Sophie revient aussitôt et court à elle'<sup>48</sup>. Mais on ne trouvera pas l'équivalent des riches tableaux scéniques offerts par *François le Champi* et surtout *Claudie*. Sand opte pour un drame de l'intériorité adressé à la conscience de chacun, ce qu'elle appellera dans la préface de *la Nuit de Noël* un 'art intime', propice 'à certains développements d'idées', qui 'saisiraient l'attention et charmeraient l'esprit, le cœur ou

<sup>44</sup> G. Sand, 'Arts. Théâtre de la République. Théâtre de l'Opéra', dans *Questions d'art et de littérature*, op. cit., p. 177-187.

<sup>45</sup> G. Sand, Préface à *François le Champi*, op. cit., p. 155.

<sup>46</sup> Beaumarchais, Préface de *La Mère coupable*, édition de Pierre Larthomas (Paris : Gallimard, collection Folio classique, 1984), p. 272.

<sup>47</sup> '[...] cherchez des tableaux ; rapprochez-vous de la vie réelle, et ayez d'abord un espace qui permette l'exercice de la pantomime dans toute son étendue' recommande Dorval dans le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel* (cité dans *Esthétique théâtrale*, op. cit., pp. 101-102). Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris : PUF, 1998).

<sup>48</sup> *Le Mariage de Victorine*, op. cit., acte II, scène XVI, p. 69.

l'imagination, sans avoir recours à des moyens ou à des effets d'une grande puissance<sup>49</sup>. En optant pour 'la simplicité et la candeur du dialogue et des caractères'<sup>50</sup>, en visant la production d'une émotion individuelle, Sand renonce (momentanément ?) à faire du théâtre public un espace de représentation du peuple rural et, surtout, un lieu de communion et de fraternité populaires. Une nouvelle fois, prise de doute face à cet instrument politique qu'est aussi le théâtre, Sand semble partager la distance cultivée par Rousseau, lequel, à rebours de son époque, refusait de partager la foi en une mission civique et morale du théâtre, ce lieu clos où l'on s'isole quand on croit s'assembler et où, à force de montrer aux spectateurs 'qu'on veut les instruire, on ne les instruit plus'<sup>51</sup>.

Avec *Le Mariage de Victorine*, Sand se réfère ainsi à une acception bien partielle du 'drame bourgeois' : non plus le *bürgerlich*, au sens de Lessing, le théâtre citoyen, instrument d'une prise de conscience politique grâce au spectacle des rapports entre individus et État<sup>52</sup>, mais un théâtre de la classe bourgeoise, vantant les vertus du travail, de la famille et de l'ordre patriarcal. Choisir *Sedaine* en 1851 consiste bien à tourner le dos au théâtre social ; Sand renonce à l'ambition libératrice de la scène héritée des Lumières et tend un miroir à la seule bourgeoisie, à sa bonne comme à sa mauvaise conscience. Pourtant, moins de deux ans plus tard, alors qu'elle cherche à faire jouer *Gabriel* sur scène, la dramaturge écrit au nouveau directeur de l'Odéon, Gustave Vaëz :

On est revenu au *tendre*, c'est fort bien, mais on a abandonné le fort et le large, et l'école shakespearienne dont Hugo, Dumas et Cie avaient été les restaurateurs, est oubliée et dédaignée par ce veau de public qui va trop vite où on le pousse. C'est un mal. Déjà les imitateurs de *Sedaine* ont envahi le théâtre et les défauts du genre (qui sont ce qu'il y a de plus facile à imiter) vont, un de ces soirs, ennuyer et rebuter ce même public qui ne veut plus de choses tristes et qui va s'apercevoir pourtant que le *tendre* tourne au bête<sup>53</sup>.

Simple palinodie ? accès de lucidité face aux excès de la réaction qu'elle a initiée ? Un tel revirement de la part de celle qui se targue, dans la même lettre, d'avoir lutté contre le drame romantique est stupéfiant. Il rappelle que la pensée théâtrale de Sand, mouvante et

---

<sup>49</sup> Cité par Gay Manifold, 'George Sand et l'acteur', *Présence de George Sand*, n° 19 (février 1984), 'Le théâtre de George Sand'.

<sup>50</sup> Lettre à Pierre-Jules Hetzel du 4 juin 1851, *Correspondance*, t. X, p. 298.

<sup>51</sup> J.J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur son article Genève*, édition de Michel Launay (Paris : GF Flammarion, 1967), p. 66.

<sup>52</sup> C'est en ce sens que le drame romantique est l'héritier du drame 'bourgeois', via les théories et les œuvres de Lessing, lui-même influencé par Diderot. Voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène* (Paris : Seuil, 2001), p. 48.

<sup>53</sup> Lettre à Gustave Vaëz du 22 juillet 1853, *Correspondance*, t. XII, pp. 47-48.

contradictoire, est aussi travaillée par un sens aigu de l'opportunisme. Plus profondément, le XVIII<sup>e</sup> siècle de George Sand se nourrit de tensions : ses formes esthétiques comme ses représentations sont tout à la fois un moyen de penser et de construire l'Histoire, d'agir dans le présent et de lui résister. Une double construction identitaire, élaboration d'un moi intime (quête du Père) et fabrique d'une posture auctoriale (Sand 'fille de...'), est aussi en jeu dans ce retour régulier vers le siècle de Sedaine et de Rousseau. Aussi le dialogue de Sand avec le XVIII<sup>e</sup> siècle ne peut-il être que tendu, sincère et trompeur, familier et distant, passionnément contradictoire. Il n'en est que plus significatif, à condition de dénouer les enjeux complexes de chacune de ses phases.

Olivier Bara, Université Lyon 2, UMR « LIRE » (CNRS-Lyon 2)